

CORPOS MODERNOS: UMA REFLEXÃO SOBRE CONTROLE E RESISTÊNCIA EM *TEMPOS MODERNOS*

MODERN BODIES: A REFLECTION ON CONTROL AND RESISTANCE IN *MODERN TIMES*

Diogo Rossi Ambiel Facini
diogo.facini@hotmail.com

Resumo:

Este artigo, a partir de algumas considerações sobre o livro *Vigiar e Punir: nascimento da prisão* ([1975] 2014), de Michel Foucault, discute o filme de Charles Chaplin *Tempos Modernos* (Modern Times), de 1936, que traz o clássico personagem Carlitos como trabalhador de uma fábrica. São observados principalmente os mecanismos disciplinares e de controle existentes na fábrica e como eles afetam os corpos. Além disso, são abordadas algumas resistências de Carlitos a esse controle.

Palavras-chave: Tempos Modernos, Corpo, Controle.

Abstract:

This paper, based on some considerations about the book *Discipline and punish: the birth of the prison* ([1975] 2014), by Michel Foucault, discusses the 1936 movie by Charles Chaplin *Modern Times*, which features the classic character Charlie as a factory worker. We focus on the disciplinary and control mechanisms in the factory and how they affect the bodies. Moreover, we address some resistances from Charlie to this control.

Keywords: Modern Times, Body, Control.

Introdução

Carlitos, personagem de Charles Chaplin, é, no filme *Tempos Modernos* (Modern Times), trabalhador de uma fábrica. Não se sabe o que ele produz, e talvez nem ele mesmo saiba. Aperta parafusos em uma linha de montagem, em ritmo incessante. A velocidade das

atividades aumenta conforme os objetivos de produção crescem. O movimento dos operários é constante, repetitivo, não dá brechas para pausas ou descansos. Carlitos começa a sentir dificuldades em acompanhar o ritmo e vai se atrasando. Corre atrás das peças faltantes, atrapalhando os outros trabalhadores. É preciso apertar os parafusos, e o personagem segue em frente. Mas a máquina é mais rápida, é mais forte, é maior que ele. Carlitos sobe na esteira que conduzia os parafusos e é levado por ela. É engolido pela máquina. Atravessa as suas engrenagens como quase uma engrenagem adicional. Mas sua atividade ainda não terminou, agora continua dentro da máquina: aproveita para apertar ainda um último parafuso, antes de ser devolvido ao mundo dos homens.

Tempos Modernos (Modern Times) é um filme dirigido, produzido e estrelado por Charles Chaplin, lançado no ano de 1936. Trata-se de uma obra que apresenta algumas características importantes, tanto com relação a alguns elementos internos do filme quanto na relação com elementos mais amplos do cinema e de sua história. Em primeiro lugar, trata-se do último filme realizado por Chaplin dentro de uma estética do cinema mudo, período muito importante para a sua obra, ao qual ela é identificada mais fortemente. No entanto, apesar de manter uma estética do cinema silencioso, o filme já apresenta alguns elementos peculiares: há a presença de trilha sonora musical, de efeitos sonoros, e mesmo algumas falas (discutiremos melhor as falas posteriormente neste artigo). O filme seguinte a *Tempos Modernos* (Modern Times), *O Grande Ditador* (The Great Dictator), de 1940, já é completamente falado. *Tempos Modernos* (Modern Times) é também (talvez em uma relação com o fato de ser o último filme “mudo”) a última obra do cineasta em que aparece o personagem Carlitos, talvez a sua maior criação. Essa despedida de Carlitos pode ser ligada à grande identificação do personagem com o cinema mudo, o que se refletia na própria caracterização do personagem, com seu humor predominantemente visual e sua interpretação baseada na expressão corporal da pantomima (mímica).

Outra característica importante do filme é a temática abordada por ele. Com *Tempos Modernos* (Modern Times), Chaplin começa a trazer mais explicitamente temas mais ligados à sua realidade e à sua época, principalmente questões sociais e políticas, em uma tendência que continuaria em sua obra posterior. Como Everton Luís Sanches argumenta, o diretor participou ativamente das discussões de seu tempo:

[...] O período em que Charlie viveu foi de efervescência de ideias, no qual o cientificismo e a racionalidade – que, por sua vez, deram origem ao modo de

vida predominante – estavam sendo postos em debate e a sua credibilidade, perdendo fôlego. Charles Spencer Chaplin não soube articular devidamente um discurso político; entretanto, conseguiu agir de forma politizada, defendendo suas posturas e interesses pessoais¹.

No caso desse filme específico, o cineasta abordou principalmente o período pós-crise de 1929 nos Estados Unidos, que levou conseqüentemente ao desemprego, greves e lutas populares. Além disso, podemos dizer que o diretor destaca algumas mudanças ocorridas no mundo do trabalho nas primeiras décadas do século XX, representadas principalmente pelo fordismo e as linhas de montagem das fábricas da época: intensa mecanização da atividade produtiva; grandes espaços com muitos trabalhadores reunidos; divisão radical do trabalho, com cada trabalhador repetidamente realizando uma tarefa mínima; disposição calculada e em sequência dos trabalhadores, objetivando uma maior eficiência e, como resultado, uma maior produção. De acordo com André Bazin, o filme é “a única fábula moderna à altura do desvario do homem do século XX diante da mecânica social e técnica”². Carlitos, um homem do seu tempo, é colocado por Chaplin nesse contexto, e deve lidar com os desafios e problemas produzidos por essas novidades.

Neste artigo, discutiremos principalmente os efeitos dessa nova realidade no personagem Carlitos, mas também como o personagem, com suas características e peculiaridades, enfrentou esses efeitos e procurou oferecer alternativas para esses problemas (mesmo que inconscientemente). Será conferida uma atenção especial a um ponto importante: como essas mudanças no mundo do trabalho, acompanhadas de novos sistemas de disciplina, impactaram os corpos das pessoas envolvidas. A disciplina e a vigilância aumentavam o controle sobre eles, tornavam-nos mais manuseáveis, mas de maneiras sutis e discretas, com objetivos muitas vezes relacionados a um aumento da eficiência desses mesmos corpos (o que é bastante evidente no caso da fábrica representada no filme). Para esta discussão, além de textos relacionados ao cinema de Chaplin, é utilizado o livro de Michel Foucault *Vigiar e punir: nascimento da prisão* ([1975] 2014), dentro do qual selecionamos a terceira parte, relacionada à disciplina, principalmente o primeiro capítulo dessa parte, “Os Corpos dóceis”.

Uma disciplina dos corpos

Nesses esquemas de docilidade, em que o século XVIII teve tanto interesse, o que há de tão novo? [...] A escala, em primeiro lugar, do controle: não se

¹ SANCHES, Everton Luís. **Chaplin: Confrontos e intersecções com seu tempo**. Jundiaí: Paco Editorial, 2012, p. 144.

² BAZIN, André. **O tempo faz justiça a Tempos Modernos**. In: *Charlie Chaplin*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., [1954] 2006, p. 25.

trata de cuidar do corpo, em massa, *grosso modo*, como se fosse uma unidade indissociável, mas de trabalhá-lo detalhadamente; de exercer sobre ele uma coerção sem folga, de mantê-lo ao mesmo nível da mecânica – movimentos, gestos, atitude, rapidez; poder infinitesimal sobre o corpo. O objeto, em seguida, do controle; não, ou não mais, os elementos significativos do comportamento ou a linguagem do corpo, mas a economia, a eficácia dos movimentos, sua organização interna; a coação se faz mais sobre as forças que sobre os sinais; a única cerimônia que realmente importa é a do exercício. A modalidade, enfim: implica uma coerção ininterrupta, constante, que vela sobre os processos da atividade mais que sobre seu resultado e se exerce de acordo com uma codificação que esquadrinha ao máximo o tempo, o espaço, os movimentos. Esses métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade, são o que podemos chamar as “disciplinas”³.

Podemos nos ater por alguns instantes à citação de Foucault acima, que traz algumas considerações importantes sobre o tema que queremos discutir neste artigo, a relação das novas formas de poder e o corpo. Nesse trecho, Foucault resume bem as mudanças operadas principalmente no século XVIII, que iriam atingir diversas esferas e locais (escolas, quartéis, hospitais, fábricas, prisões), e que podem ser reunidas em torno da noção de disciplina.

Como Foucault discute no seu livro, essa transformação ocorrida no século XVIII, mas que iria se estender aos séculos XIX e XX, envolveria principalmente uma disseminação de novas formas de controle sobre o corpo, que se caracterizariam por uma maior sutileza e uma quase invisibilidade dos mecanismos de poder. Essa invisibilidade conferia, quase paradoxalmente, uma maior intensidade e eficácia de suas forças, que levaria a um aumento da amplitude de seus efeitos sobre os corpos.

Como o próprio título do capítulo, “Os corpos dóceis”, indica, nessa nova forma dos mecanismos do poder, o corpo seria mais manuseável, mais individualizado e fragmentado, com cada pequena unidade e pequeno “pedaço” de sua atuação recebendo uma vigilância constante e um controle minucioso. O corpo, desse modo, subdividido em cada detalhe e seguido de perto por uma estrutura quase onipresente e onisciente, é modelado e disposto de maneira precisa para servir aos interesses do poder que o domina. Esses interesses podem ser diversos, variando principalmente de acordo com a instituição na qual ele se exerce; no caso específico da fábrica, o controle visa a uma intensificação das atividades dos operários, mas não uma intensificação em sentido absoluto. Trata-se, melhor dizendo, de uma otimização das forças produtivas, que considera a eficiência do tempo utilizado, o controle dos gestos e

³ FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2014, pp. 134-135.

movimentos, e um olhar sempre vigilante com o objetivo de acompanhar de perto possíveis “desvios” dos trabalhadores.

Desse modo, temos um corpo moldado, de certa forma “trabalhado pelo trabalho”, organizado e desenvolvido a fim de realizar as atividades propostas. A presença desse corpo educado pelo poder, um corpo exercitado e disciplinado, é nítida em *Tempos Modernos* (Modern Times). Podemos mencionar dois momentos da parte inicial passada na fábrica, em que essa disciplina do corpo provoca seus efeitos sobre Carlitos. Curiosamente, como veremos, esses efeitos acabam por se relacionar com algumas características próprias do personagem, que colaboram para a criação do humor nessas sequências.

Nos dois exemplos, Carlitos está na linha de montagem, porém em dois momentos distintos. O primeiro exemplo desses efeitos está presente na famosa cena, apresentada no primeiro parágrafo deste artigo, em que Carlitos, atrasado no movimento de apertar os parafusos, mas não o interrompendo nunca, é “engolido” pela máquina na qual está trabalhando. Nessa cena podemos considerar que há, inclusive, uma dimensão simbólica: Carlitos é tragado pela máquina, um dos mecanismos de poder que mais o condiciona e o controla. Por alguns instantes, é como se Carlitos se tornasse apenas um elemento interior da máquina, ou até mesmo uma parte dela, quase como mais uma engrenagem entre as tantas que a constituem, e que inconscientemente colaboram para a sua manutenção e continuidade. Como Alex Clayton argumenta: “Yet, even here, in the bowels of the factory, Charlie can’t refrain from giving the very bolts that help him a little tightening tweak⁴”.⁵

O exemplo seguinte é aquele a que daremos uma maior atenção, tanto por seus efeitos cômicos quanto pela relação com características de Carlitos. Ele aparece um pouco anteriormente à cena comentada acima. Carlitos está apertando seus parafusos, constantemente, regularmente, quando é anunciada uma pausa para o almoço no trabalho. No entanto, os efeitos da coerção da disciplina sobre o seu corpo são tão fortes que ele não consegue abandoná-los tão facilmente. Assim, mesmo após o intervalo das atividades, o movimento no corpo do personagem segue. Apesar de não haver mais os parafusos, os gestos de Carlitos continuam, seus braços e mãos movimentando-se em direção a parafusos imaginários, o que leva a alguns efeitos cômicos. Um companheiro de trabalho, sentado perto

⁴ Em tradução livre: “No entanto, mesmo aqui, nas entranhas da fábrica, Carlitos não pode evitar dar aos mesmos parafusos que o prendem uma pequena apertada”.

⁵ CLAYTON, Alex. *The body in Hollywood Slapstick*. Carolina do Norte: McFarland & Company, 2007, p. 104.

dele, pede para que pegue a sua refeição, um prato de sopa. Carlitos atende ao seu pedido, mas os movimentos ainda continuavam. Seus braços não paravam de chacoalhar. Quando vai entregar a sopa para o companheiro, o pior acontece: Seus braços, em movimentos ininterruptos, fazem com que o recipiente da sopa balance sem controle; a sopa voa para todos os lados. O operário é atingido em cheio por ela. Além de perder a sua refeição, termina o horário de almoço ensopado.

O corpo é tão dominado pela disciplina do trabalho que se torna proficiente na realização das tarefas da fábrica, mas somente nelas: “As an appendage of the machine, the body loses its elasticity when operating independently: a regular and abrupt twitch might suit the tightening of the bolts, but it makes passing a plate of soup a difficult feat indeed⁶”.⁷ A partir dessas considerações, podemos realizar uma comparação interessante entre Carlitos e o seu companheiro de trabalho. Ao contrário de Carlitos, o outro trabalhador conseguiu realizar bem a transição entre momentos diferentes da sua atividade dentro da fábrica: não houve problemas em sua passagem dos gestos repetitivos de apertar parafusos para o “relaxamento” dos gestos no horário de almoço. De certo modo, é possível pensar que o seu corpo estaria mais adaptado, ou, em termos foucaultianos, mais dócil, a esses diversos registros da atividade fabril. Por outro lado, o corpo de Carlitos ainda não estaria totalmente dócil. Não havia no personagem a mesma desenvoltura e facilidade nessa transição. Pode ser possível considerar até que Carlitos ainda não havia sido completamente domesticado por essa estrutura disciplinar. A ausência de um controle total do corpo do personagem talvez seja o que possibilita uma nunca completa adesão de Carlitos à disciplina do trabalho, e, como veremos mais adiante, o que dá condições para as suas tentativas de resistência.

É interessante observar que essa cena pode ser relacionada com uma característica do próprio Carlitos: a repetição do personagem, fruto de uma tendência sua à mecanização. Como André Bazin ([1948] 2006) comenta:

A tendência à mecanização é o resgate que Carlitos paga por não aderir aos acontecimentos e aos fatos. Como o objeto nunca se projeta no futuro, segundo uma previsão utilitária, quando Carlitos mantém com ele uma relação de duração contrai bem rápido uma espécie de câimbra mecânica,

⁶ Em tradução livre: “Como um apêndice da máquina, o corpo perde a sua elasticidade quando operando independentemente: Uma contração regular e abrupta pode servir ao apertar dos parafusos, mas faz com que passar um prato de sopa se torne uma proeza de fato difícil”.

⁷ CLAYTON, Alex. **The body in Hollywood Slapstick**. Carolina do Norte: McFarland & Company, 2007, p. 102.

um hábito superficial em que desaparece a consciência da causa inicial do movimento. Essa maçante inclinação sempre lhe prega peças⁸.

Bazin prossegue mais um pouco no comentário da mecanização de Carlitos, tecendo algumas explicações para esse fenômeno:

[...] Acho inclusive que não há, em toda a obra de Chaplin, exemplo de mecanização que não lhe pregue peças. A razão disso é que, de certa forma, a mecanização é o pecado fundamental de Carlitos, a tentação permanente. Sua liberdade a respeito das coisas e dos fatos só pode se projetar na duração sob forma mecânica, como uma força de inércia que se deflagra a partir de um acionamento inicial. A ação do homem-da-sociedade, isto é, vocês e eu, é organizada pela previsão e controlada ao longo de seu desenvolvimento por uma referência constante à realidade que ela quer modificar. A ação adere por inteiro à evolução do acontecimento no qual se insere. A de Carlitos, ao contrário, é feita de uma sucessão de instantes: para cada um deles, um obstáculo. Mas vem a preguiça, e Carlitos reproduz nos instantes seguintes a solução que convinha em outro dado momento. O pecado capital de Carlitos – e ele, de resto, não hesita em nos fazer rir à sua causa – é a projeção, no tempo, de uma forma apropriada ao instante: a “repetição”⁹.

Assim, de certa forma, podemos dizer que Carlitos apresenta a mecanização como um elemento constituinte de sua própria existência enquanto personagem, o que o torna ainda mais apropriado para realizar uma crítica à mecanização da sociedade contemporânea de seu criador e à relação dessa mecanização com elementos de controle e disciplina da sociedade.

A presença da mecanização como um elemento que articula e intensifica as relações de poder aparece nítida em alguns momentos específicos do filme, mas de uma maneira totalmente diversa dos exemplos anteriores. Dessa vez Carlitos não é o protagonista, mas acaba influenciado pelos seus efeitos. Como mencionado no início deste artigo, *Tempos Modernos* (Modern Times), apesar de se constituir como um filme essencialmente dentro da estética do cinema mudo, de fato apresenta algumas falas. Elas se manifestam, com apenas uma exceção, na primeira parte do filme, que inclui as cenas da fábrica e um momento quando Carlitos está preso¹⁰. Em todas essas cenas iniciais, quando há a manifestação da voz, ela sai não através das bocas dos personagens, mas sim por intermédio de algum tipo de

⁸ BAZIN, André. **Introdução a uma simbologia de Carlitos**. In: Charlie Chaplin. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., [1948] 2006, p. 19.

⁹ Ibidem, p. 20.

¹⁰ Elemento também interessante: O número grande de ocasiões em que Carlitos é preso ao longo do filme. A polícia, como meio de vigilância e repressão constante, está sempre presente, mas muitas vezes prende Carlitos devido a enganos. Talvez o mais célebre deles ocorra em uma cena na qual o personagem, ao ver uma bandeira (aparentemente vermelha) cair de um automóvel em movimento, corre para pegá-la e acena intensamente para o motorista, em uma tentativa de chamar-lhe a atenção, mas em vão. O motorista não o vê, mas toda uma multidão percebe seus movimentos e o segue, realizando uma manifestação a favor dos trabalhadores, com Carlitos como líder involuntário.

máquina. A seguir comentamos essas ocorrências da fala, que aparecem em quatro sequências.

Em alguns momentos ouvimos a voz do dono da fábrica, mas ela sempre sai através de um monitor, instalado próximo às máquinas, endereçado a um funcionário encarregado de controlar a velocidade de seu funcionamento. A sua voz sempre funciona no sentido de dar ordens. Também há outro monitor instalado no banheiro mostrando o dono da fábrica. Em uma das sequências, em um momento de pausa do trabalho, Carlitos para por alguns instantes, acende um cigarro, mas é interrompido pela figura e pela voz do patrão, que lhe diz para voltar ao trabalho. Nesse exemplo, podemos observar dois elementos bastante importantes nas disciplinas, que se relacionam: o tempo e a vigilância. Foucault aponta que essas novas formas de disciplina apresentariam um tempo “sem impureza nem defeito, um tempo de boa qualidade, e durante todo o seu transcurso o corpo deve ficar aplicado a seu exercício. A exatidão e a aplicação são, com a regularidade, as virtudes fundamentais do tempo disciplinar¹¹”. Há uma presença forte do horário como um dispositivo de organização. Ele é um elemento antigo e já empregado em algumas instituições, como nas comunidades monásticas. No entanto, agora há um controle e uma decomposição do tempo bem mais significativos: ele pode ser dividido em frações infinitesimais, as quais podem ser aproveitadas com uma eficiência muito melhor do que nas utilizações anteriores do tempo como um bloco mais unitário. Essa presença forte do controle do tempo é acompanhada de uma vigilância constante, a fim de que os horários sejam cumpridos e de que a eficiência do trabalho seja a maior possível, sem deixar momentos ociosos para os trabalhadores¹². Nesse sentido, é bastante significativo que a imagem inicial do filme, que antecede e acompanha os seus créditos iniciais, é a de um relógio, com seu movimento constante e implacável. E o próprio título, *Tempos Modernos*, não poderia indicar, além da designação de um momento histórico, novas formas de se pensar e utilizar o tempo, novos sentidos do tempo em uma sociedade organizada cada vez mais visando à geração do lucro?

Na segunda sequência, a voz sai de uma espécie de rádio situado em uma máquina de alimentar, descrevendo um pouco algumas funções e características dela. Essa máquina, que teria como função alimentar mecanicamente os trabalhadores sem que eles tenham que parar o

¹¹ FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2014, p. 148.

¹² Essa questão da vigilância é bastante discutida por Foucault quando o autor comenta o Panóptico, ao mesmo tempo construção arquitetural e dispositivo de poder. O Panóptico, que permitia aos vigias observarem sem serem vistos, é discutido com mais destaques no capítulo 3, “O panoptismo” ([1975] 2014).

seu serviço, a seguir seria testada em Carlitos, em outra conhecida cena do filme. Muitas funções e atividades importantes eram desempenhadas por essa máquina: havia um prato de sopa, que se virava “sozinho” na boca do trabalhador; alguns docinhos, que também eram deslocados mecanicamente; uma espiga de milho, que se virava sem o movimento das mãos; e até mesmo um acessório para secar a boca do trabalhador sem a necessidade de sua intervenção. No entanto, pouco tempo após o início do teste, a máquina perderia o controle, jogando alimentos no personagem, virando loucamente um milho em seus dentes, entre outros “perigos” de seus tempos modernos. Com relação à voz que sai dessa máquina, podemos pensar na possibilidade de que haveria até mesmo uma inversão realizada pela crítica de Chaplin: de algum modo é dada voz às máquinas, uma voz que não se manifesta nos “humanos”, já que eles estão silenciosos (esse ainda é um filme mudo/silencioso), ou seriam silenciados? Enquanto a máquina se manifesta e expressa como se dará a sujeição dos operários, aos operários mesmos restam poucas alternativas; ainda assim, como se verá mais adiante, haveria espaço para resistências, ao menos da parte de Carlitos.

A terceira e a quarta sequência são relacionadas. Ocorrem bem próximas, quase na mesma cena, mas os efeitos da fala são distintos em cada ocorrência. Na terceira manifestação da fala, Carlitos está preso, vivendo uma vida relativamente tranquila¹³; uma voz sai dos rádios da prisão, informando que o personagem deveria ser solto (ele havia ajudado, um pouco ao acaso, a conter uma rebelião de outros presos). Nessa sequência, a voz se relaciona principalmente com uma instância de autoridade (a força policial). Uma simples declaração emitida na rádio informa que Carlitos deve ser solto do regime de controle mais estrito em que se encontrava. Apesar de nesse caso a voz indicar um fato “positivo”, a soltura de Carlitos, trata-se de uma voz oriunda dos mesmos mecanismos de poder que ordenaram a prisão do personagem. Essa voz intermediada pela máquina aponta para um controle constante dos corpos, que podem ficar retidos ou não, dependendo de suas “ordens”.

A quarta manifestação da fala ocorre poucos instantes após o informe da soltura de Carlitos. Levado por um policial, ele espera em uma espécie de sala, onde posteriormente é informado de sua soltura por uma autoridade do local e recebe uma carta de recomendação. No momento em que está sentado esperando, chega a mulher de um pastor, que se senta em uma cadeira ao seu lado. Eles tomam um café, mas ele não cai muito bem: podemos ouvir

¹³ Aqui, e a seguir na cena, aparece uma ironia bem interessante desenvolvida por Chaplin: o personagem de fato gosta da vida na prisão, e o anúncio de sua soltura não é recebido com muito ânimo por parte de Carlitos, talvez ciente das dificuldades que encontraria no “mundo exterior” (desemprego, violência, entre outras).

alguns barulhos borbulhantes, que se alternam entre um e outro personagem, denunciando possíveis gases de Carlitos e da mulher. Essa situação por si só já é bastante desconfortável (e cômica), mas ainda não acabou: para tentar descontraír nesse clima estranho, Carlitos liga um aparelho de rádio próximo a ele. Porém, bem nesse instante, eles ouvem uma propaganda de um remédio para gases, o que o faz desligar o aparelho rapidamente. Nessa cena, além de a voz apresentar um elemento cômico talvez mais explícito que nos demais exemplos, ela também se diferencia por se relacionar com a esfera da publicidade, algo que não ocorre nas demais falas (talvez, de modo indireto, na cena da máquina de alimentar). E essa publicidade retratada no exemplo se liga de maneira explícita com o corpo e suas funções, podemos dizer mesmo com um controle do corpo: eliminam-se as atividades desnecessárias ou desagradáveis, permitindo ao corpo funcionar apenas de maneira “útil” (como no trabalho na fábrica e nas atividades de consumo).

Independentemente das diferenças de contexto dessas quatro manifestações da fala, é muito interesse observar que todas elas passam pelo intermédio das máquinas. É como se as vozes se descolassem dos corpos dos seus verdadeiros possuidores e se ligassem de algum modo a esses dispositivos mecânicos que as envolvem. As máquinas intensificam e potencializam os efeitos das vozes, ao mesmo tempo em que colaboram para as inserir dentro de uma estrutura de poder bastante delimitada e controladora, seja dentro da fábrica, seja dentro da prisão. Podemos considerar que as falas, nesses exemplos, atuam como mais um mecanismo de poder, que se integra aos demais e trabalha para um “bom” resultado nas atividades objetivadas.

Carlitos: da adaptação à rebeldia

Apesar de *Tempos Modernos* (Modern Times) destacar principalmente situações em que a mecanização e os dispositivos disciplinares incidem sobre os personagens, assujeitando-os, ainda assim o filme mostra alguns momentos de tentativa de resistência. Essa resistência viria justamente da parte de Carlitos, que consegue por alguns instantes “escapar” ou enxergar frestas na engrenagem das máquinas. A seguir, destacamos dois exemplos da obra em que essa tentativa de resistência é esboçada; no primeiro, relacionado mais fortemente com a fábrica, essa resistência aparece de modo mais sutil; no segundo, próximo do fim do filme, essa oposição de Carlitos se dá de modo mais explícito.

A primeira sequência é a já mencionada cena da máquina de alimentação, que, como comentado, deveria realizar as tarefas motoras básicas relacionadas à alimentação do

trabalhador e eliminar a “perda de tempo” com essa atividade, mas entra em colapso no teste com Carlitos. Esse talvez seja o dispositivo retratado no filme que indicaria mais intensamente o controle do corpo pela máquina:

Far from rendering the machine an augmentation of the body’s powers, the visual arrangement thus emphasizes the *loss* of the body, its fragmentation and replacement by mechanical procedure.

In severely restricting bodily movement, the feeding machine ensures the body’s docility and limits its range of expression^{14, 15}.

Nesse exemplo, a máquina controla quase todos os movimentos do corpo, deixando pouca brecha para alguma expressão fora da esfera de sua influência. É interessante notar que Alex Clayton menciona que a máquina assegura a docilidade do corpo. Isso se relaciona fortemente com as considerações de Michel Foucault, algo que se torna explícito ao recordarmos o título de um dos capítulos de *Vigiar e Punir* ([1975] 2014), “Os corpos dóceis”, discutido neste artigo. No entanto, mesmo com esse controle quase total do corpo, ainda há um espaço em que Carlitos consegue se manifestar. Seus *olhos* se tornam o meio de manifestação de sua indignação e resistência, indicando irritação, terror e descrença com a máquina e os fatos sucedidos¹⁶. Essa é uma resistência pequena, quase imperceptível no meio de toda a maquinaria que o envolve, mas, de qualquer modo, ela aponta para um Carlitos que se opõe à assimilação total pela máquina:

His eyes become the primarily means of expression: [...] enough to assert the persistence of the human through leagues of degradation and the utter incompatibility of body and machine. The machine’s interface with the body transforms it into an object, works to reduce the body to its minimal machine-like functions. But Chaplin’s eyes assert the body is *not* simply an object to be utilized for economic gain^{17, 18}.

Mesmo com a sua ação mínima, os olhos de Carlitos mostram que a máquina e os dispositivos disciplinares, ainda que com suas divisões infinitesimais, suas vigilâncias

¹⁴ Em tradução livre: “Longe de a máquina dar ao corpo um aumento de seus poderes, o arranjo visual então enfatiza a *perda* do corpo, sua fragmentação e troca por um procedimento mecânico. Restringindo severamente o movimento corporal, a máquina de alimentar assegura a docilidade do corpo e limita sua variedade de expressão”.

¹⁵ CLAYTON, Alex. **The body in Hollywood Slapstick**. Carolina do Norte: McFarland & Company, 2007, pp. 100-101.

¹⁶ *Ibidem*, p. 101.

¹⁷ Em tradução livre: “Seus olhos se tornam o meio principal de expressão: o suficiente para afirmar a persistência do humano através de léguas de degradação e a total incompatibilidade de corpo e máquina. A interface entre máquina e corpo o transforma em um objeto, trabalha para reduzir o corpo em suas mínimas funções como uma máquina. Mas os olhos de Chaplin afirmam que o corpo não é *simplesmente* um objeto a ser usado para ganho econômico”.

¹⁸ *Ibidem*, p. 101.

fragmentadas e amplas, não conseguiram controlar inteiramente o sujeito sob seu domínio. O personagem, em uma situação de dificuldade extrema, conseguiu abrir um sutil espaço para a indignação e a crítica. Nesse exemplo, Carlitos ainda está envolvido pelas engrenagens da fábrica e pelos seus dispositivos disciplinares específicos. O exemplo seguinte se dá em outro contexto e aponta para ações mais radicais do personagem.

Mais acima, quando discutimos alguns exemplos de uso da fala intermediada por máquinas, foi dito que esses exemplos constituiriam quase as únicas ocasiões em que falas aparecem no filme. Quase. Pois há uma exceção, como também mencionamos. Essa exceção, ao contrário das anteriores, ocorre no final do filme, em uma das últimas cenas. Porém, a diferença dessa cena com relação às outras não se constitui apenas em uma distância temporal; isso de fato é o que menos importa.

Como discutido ao longo deste artigo, Carlitos sente no próprio corpo os efeitos intensos de uma mecanização e um controle do trabalho. Esses efeitos, em conjunto com características do personagem, como uma tendência à mecanização e à repetição, acabam produzindo algumas consequências diretas nele, nos outros e no seu ambiente de trabalho, o que colabora em muito para criar o humor nas cenas mencionadas. Conforme Bazin, “Carlitos é por essência o inadaptado social¹⁹”. O personagem de fato em muitas situações busca se adaptar à sua realidade e às coerções que a compõem, que incluem normas, convenções, exigências econômicas, entre outros elementos encontrados em muitas de suas obras. Podemos dizer inclusive que essa busca do personagem, muitas vezes malsucedida ou sucedida apenas em partes, é um dos elementos que compõem a comédia de Chaplin.

Mas enfatizar essa busca por uma adaptação e um enquadramento captura apenas um lado da complexidade do personagem. Se Carlitos luta para de algum modo pertencer à sua sociedade, não é menos verdade que ele também, em muitos momentos da obra de Chaplin, desenha inúmeros caminhos de resistência e rebeldia em relação às coerções que o cercam. Isso é bastante válido também em *Tempos Modernos* (Modern Times), como já observamos no exemplo discutido acima, do olhar como fonte de resistência em um contexto de controle quase total do corpo. No entanto, nosso segundo exemplo é ainda mais significativo, e é essa última rebeldia de Carlitos²⁰ que discutimos ao fim deste artigo. Ela aparece justamente na

¹⁹ BAZIN, André. O mito de Monsieur Verdoux. In: **Charlie Chaplin**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., [1947] 2006, p. 40.

²⁰ Refiro-me a essa ação como última rebeldia pelo menos em dois sentidos: em um sentido mais banal, pelo fato de se localizar ao fim do filme; em um sentido mais simbólico, por esse ser considerado o último filme de Chaplin a conter o personagem Carlitos, o que pode acabar conferindo uma importância ainda maior à cena.

única fala do filme não intermediada por uma máquina: na fala que sai da boca do próprio Carlitos.

Ele havia conseguido o emprego de garçom em um restaurante em que também aconteciam alguns números musicais. Ao fim, descobre que também teria que cantar. Um pouco antes de sua apresentação, ensaia um pouco, mas não consegue de jeito nenhum memorizar a letra da música. Para ajudar, anota a letra no punho de seu casaco e vai em direção ao público. Quando começa o seu número, em um dos seus movimentos de dança, ao esticar os braços, os punhos voam e as letras se perdem. Ao olhar para as mãos para procurar as letras, Carlitos percebe o ocorrido e se desespera. Olha para os lados. Nada. Olha para a sua companheira de aventuras no filme. Ela o diz para cantar, sem se importar com as letras. E Carlitos assim o faz.

Essa é uma cena histórica, pois representa a primeira e única vez em que o personagem solta a sua voz nas telas. No entanto, a sua “fala” não se adéqua a nenhuma língua específica. Temos “lembranças” de algumas línguas, como italiano, francês, inglês, em conjunto com muita invenção linguística por parte do personagem: “Quando ele abre a boca e canta, foi em uma língua de sua própria criação, expressiva de tudo e de nada²¹”. A seguir temos o conteúdo material aproximado do canto de Carlitos, transcrito abaixo:

*Se bella giu satore
Je notre so cafore
Je notre si cavore
Je la tu la tu la twah*

*Se bella giu satore
Je notre so cafore
Je notre si cavore
Je la tu la tu la twah*

*La spinash o la bouchon
Cigaretto portobello
Si rakish spaghaletto
Ti la tu la ti la twah*

*Senora Pilasina
Voulez-vous le taximeter
Le zonta su la seata
Tu la tu la tu la wa*

²¹ ROBINSON, David. **Chaplin: Uma biografia definitiva**. Osasco: Novo Século Editora, [1986] 2011, p. 475.

*Sa montia si n'amora
La sontia so gravora
La zontcha con sora
Je la possa ti la Twah*

*Je notre so lamina
Je notre so cosina
Je le se tro savita
Je la tossa vi la twah*

*Se motra so la sonta
Chi vossa l'otra volta
Li zoscha si catonta
Tra la la la la la la*

Toda a canção de Carlitos é acompanhada por uma espécie de dança do personagem, em que, através de gestos e expressões corporais, é contada uma história:

A música falava sobre 'um alegre velhinho e uma donzela que namoravam numa viela', tema que, em segundos, transformou-se em objeto da pantomima de Carlitos, numa das exibições mais cômicas da história do personagem. [...] A música *non-sens* utilizou, ao mesmo tempo, a pantomima e a dança para mostrar ao público a história hilariante entre o velhinho e a donzela²².

Uma última fala

Antes de encerrarmos nossa discussão, reflitamos um pouco sobre a cena. Na primeira e única situação em que Carlitos vai falar, ele o diz em uma "língua" que na verdade não é nenhuma; podemos dizer: uma língua que se distancia das imposições e coerções das demais. Essa "língua" de Carlitos, apesar de apresentar sinais ou lembranças de outras línguas, resiste a uma assimilação completa de vocabulários, expressões, morfologias e sintaxes por uma língua específica qualquer, seja o inglês de Chaplin (ator britânico) ou o francês e o italiano que talvez ressoem mais (ao menos aos nossos ouvidos mais acostumados com línguas latinas).

Além disso, a própria presença do *nonsense*, ou seja, em termos simples, da ausência de um sentido aparente, que poderia ser interpretado pelas pessoas de uma maneira mais ou menos consensual, na letra da canção, é um elemento que reforça ainda mais o estatuto dessa

²² CERQUEIRA, Monique Borba. **Pobres, resistência e criação: personagens no encontro da arte com a vida**. São Paulo: Cortez, 2010, p. 57.

cena como um gesto de resistência do personagem. Focando-se apenas na materialidade da linguagem, criando uma fala sem um sentido definido, Carlitos canta uma canção que está sempre aberta à significação, independentemente de qual ela seja. Essa abertura à significação se opõe significativamente aos dispositivos de disciplina e controle retratados e criticados no filme. No mundo do trabalho, os gestos de Carlitos e dos demais trabalhadores devem ter finalidades limitadas, muitas vezes únicas. Suas atividades estão tão circunscritas pelas estruturas e organizações da fábrica que se tornam “exatas”, asfixiadas pelas exigências da produção e do lucro. Os gestos de Carlitos na cena do canto, pelo contrário, esboçam novos caminhos, caracterizados principalmente por essa negação e recusa a uma interpretação única, e, em sentido mais específico, por essa recusa a qualquer atividade e poder externo que lhe confira uma finalidade, uma utilidade, um valor econômico qualquer. A sua dança talvez não sirva para nada. E justamente por isso ela é importante.

Essa reação do personagem pode ser entendida também, sob um ângulo diferente, como uma reação do próprio Chaplin. Muitas pessoas esperavam o momento em que o ator, através do conhecido personagem, iria “soltar a voz” nas telas²³. Quando o faz, não o faz exatamente, ou faz do seu jeito, talvez conferindo mais sentido justamente aos elementos corporais, que contam uma história através da pantomima, do que às falas. Talvez o diretor apenas tivesse vislumbrado mais uma oportunidade para criar o humor. Talvez Chaplin estivesse de fato realizando uma defesa do cinema mudo, apontando para as potencialidades contidas na utilização predominante de uma linguagem não verbal e resistindo a uma utilização “plena” da fala nos filmes. Essa resistência de Chaplin a algumas tecnologias e elementos do cinema, essa existência quase paralela do diretor em relação à sétima arte, levou Carlos Heitor Cony a considerar que o que ele fazia na realidade não seria cinema em si, mas anticinema²⁴. Não nos interessa neste espaço conceitualizar estritamente o trabalho do diretor, o que poderia limitar demais a abordagem de sua obra, mas essa caracterização como anticinema aponta a especificidade da sua atividade (que se reflete na própria especificidade de Carlitos), que iria contra algumas dinâmicas da indústria do cinema por acreditar no potencial e nas qualidades específicas de sua forma primeira (e silenciosa).

²³ É tradicionalmente considerado que o cinema falado começou em 1927, com o lançamento do filme *O Cantor de Jazz* (The Jazz Singer). *Tempos Modernos* (Modern Times) é de 1936, ou seja, nove anos após essa mudança na sétima arte; um tempo bastante longo, mesmo para os padrões da época.

²⁴ CONY, Carlos Heitor. Chaplin. In: **Chaplin e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Top Books, 2012.

Neste artigo, procuramos discutir algumas cenas do filme *Tempos Modernos* (Modern Times), tomando como ponto de partida algumas reflexões sobre a obra *Vigiar e punir: nascimento da prisão* ([1975] 2014), de Michel Foucault, principalmente com relação aos novos dispositivos disciplinares desenvolvidos principalmente no século XVIII e os efeitos desses dispositivos sobre o corpo, dando destaque para o ambiente da fábrica e a mecanização emergente no começo do século XX. Na discussão do filme, procuramos mostrar como o corpo de Carlitos sofre as influências das máquinas e é muitas vezes controlado por elas. No entanto, o mesmo Carlitos consegue ao menos apontar alguns caminhos alternativos aos da disciplina e do controle. Esses caminhos, mesmo que por alguns instantes, são sugeridos principalmente na cena do canto, momento de abertura às significações.

Livre da fábrica e de uma modelação de seu corpo, Carlitos pode utilizá-lo como bem lhe interessar, inclusive com fins totalmente opostos a uma destinação utilitária e “produtiva”. E é justamente isso que ocorre nessa cena de *Tempos Modernos* (Modern Times). Não há outra finalidade que a de criar beleza. Os seus movimentos não se relacionam com os de nenhuma máquina: há apenas o corpo de Carlitos, em sua inteireza, em suas potencialidades e capacidades de gerar sentido. O silêncio nunca falou tanto.